

Bang, Herman Joachim
Josef Kainz



Josef Kainz



von Herman Bang

Hans Bondy / Verlagsbuchhandlung / Berlin

Josef Kainz

von

Herman Bang



Hans Bondy / Verlagsbuchhandlung
Berlin 1910

Von allen Lebenden hat Josef Kainz' Kunst den stärksten Einfluß auf meine eigene Entwicklung genommen.

Sie entflammte meine Jugend. Sie beschäftigte mich unablässig, während ich älter wurde. Auf ihrer Mittagshöhe schließt sie mit Hamlet die gesteigerte Summe meines eigenen Lebenswissens ein.

Dieses Bild von Kainz ist aus dreien zusammengesetzt. Ich zeichnete das erste in meiner Jugend, das zweite, als ich zum Urteil herangereift war, das letzte jetzt, wo Josef Kainz in Hamlet all sein Wesen sammelte und es uns wie in einer goldenen Schale schenkte.

Es sind drei Bilder und sie wollen zu einem zusammengleiten: zu dem Bild dieses Einen, sich immer gleichen und beständig Neuen, niemals rastenden, beständig Kämpfenden, dem Symbol des Willens und dem Symbol der Stärke und der Schwäche: Josef Kainz.

I.

Ein deutsches Herz von altem Schrot und Korn,
Bin ich gewohnt an Edelmut und Liebe;
Und wenn er mir in diesem Augenblick
Wie die Antike starr entgegenkommt —
Tut er mir leid, und ich muß ihn bedauern.
H. v. Kleist: ‚Prinz Friedrich von Homburg'.

Josef Kainz ist geborener Schauspieler.

Wie das musikalische Instrument unter den Händen des Meisters, so bringt uns hier das komplizierte Mittel des Schauspielers, der ganze Körper, unfehlbare Botschaft von jeder Bewegung der Seele. Die Stimme ist nicht groß, aber jedes Gefühl entlockt ihr den gewollten Klang. Das Gesicht ist vielleicht unschön, wird aber von der Leidenschaft verschönt, und blitzschnell wechselt der Ausdruck der Züge. Der Körper ist schmächtig, geschmeidig aber wie der Stahl der Damaszenerklinge.

Kainz hat den Blick des Denkers; heiß jedoch flammt dieser Blick unter Romeos Liebesglut; der Mund ist weich wie der eines Kindes, dennoch weiß er stolz selbstbewußte Worte zu sprechen. Die Stimme, die so gern in müder Melancholie hinstirbt, kennt auch

den metallenen Klang sich kreuzender Degen.

Jede Fiber gehorcht sofort jeder Regung. Technische Vollkommenheit schliff die Kunst dieses Menschendarstellers zum fehlerlosen Spiegel eines der modernsten Geister des europäischen Theaters.

Und dieser moderne Künstler vermeidet das moderne Repertoir. Er scheint den unmittelbaren Ausdruck unseres Geistes, wie ihn die neuere Literatur darbietet, zu scheuen. Er zieht es vor, klassischen Rollen neues Leben einzuhauchen, indem er ihnen sein ganzes modernes Empfinden verleiht. Er tut diesen Gestalten in gewissem Sinne Gewalt an, indem er sie zwingt, sich unter eine Auffassung und einen Rhythmus zu beugen, der ihnen fremd ist; aber indem er sie vergewaltigt, verleiht er ihnen *sein* Leben. Und das Publikum findet plötzlich seine eigene Denkungsweise in den alten Dichtungen.

In *einem* Bilde sammelt sich der vollste Eindruck seiner Kunst: Romeo, jede Muskel gespannt, die Klinge gezückt, im Kampfe mit Tybalt. Siegreich spannt der Wille seinen schmächtigen Körper, und Romeos Weichheit

siegt über Tybalts Stärke. Dieses Bild des W i d e r s t a n d e s d e s S c h w a c h e n gegen die Uebermacht bleibt unvergeßlich.

Seht aber diesen Romeo an. Seine Augen haben Hamlets schwermütigen Blick. Die Stimme des jungen Montague ist finster, als ob sie stets ein Echo schmerzlicher Worte berge. Und der schlanke Körper ist nur angespannt gespannt — kräftig nie.

Jenen Romeo, den lebensprühenden Sohn der Renaissance, voll von der mächtigen Glut eines neu aufstrebenden Geschlechtes — ihn spielt Josef Kainz nicht. Sein Montague ist in u n s e r e m Jahrhundert geboren.

Unsere Generation ist nicht das Angebinde leichten Glückseins geworden. Sie hat die Illusionen verloren und sich noch nicht gewöhnt, ohne Illusionen zu leben. Viel zu früh tritt an die Jugend die kalte Erfahrung einer kalten Welt. Die Felder hoffnungsvoller Frucht haben die Väter abgemäht; nur dürres Stoppelland ließen sie den Söhnen übrig. Unter den Zweifeln hingegangener Geschlechter stürzten die alten Götzen, und noch sind die Herzen der nachgewachsenen Jugend nicht dazu ge-

langt, für die neuen Götter zu flammen: für die Arbeit und den ewigen Kampf.

Das Leben zwingt uns früh als Schlußsumme der Weisheit auf: Einer gegen alle — alle gegen einen. Besiege also das Leben — und um siegen zu können: a r b e i t e. Oder v e r g i ß wenigstens die Schmerzen des Lebens und — um vergessen zu können: a r b e i t e.

Indem der moderne Mensch lebt und arbeitet, lernt er seine Kraft messen und wägen. Er nimmt seine Intelligenz in stolzen Besitz, gewinnt das volle Bewußtsein seines Geistes und seines Selbst. Und er verdoppelt so den Widerstand gegen das Leid des Lebens.

Dieses Ueberlegenheitsgefühl des modernen Menschen ist es, welches der Kainzschen Kunst den entscheidenden Stempel aufdrückt. Es ist das starke Bewußtsein eines klaren Geistes, das seinen Gestalten das Gepräge der Rasse verleiht und sie voll mutigem Selbstgefühl zum W i d e r st a n d waffnet. Seine Kunst spiegelt die Auffassung in den schönsten Bildern wieder: Romeo vor dem Schwerte Tybalts; Homburg dem Kurfürsten gegenüber;

Ferdinand der Ungerechtigkeit des Vaters trotzend.

Der noble Geist, der sich in der Kunst des Kainz offenbart, fordert von sich selbst die Kraft — denn: „noblesse oblige“. Aber er weiß, was es kostet, stark zu sein, und deshalb ist sein Gemüt reich an Teilnahme und Mitleid. Und dies Mitgefühl ist es, das dieser Stimme im Ausdruck der Hingebung und Freundschaft so weiche Töne entlockt. Es versteht tief die melancholische Sympathie der stillen Empfindungen. Selten fand wohl auf der Bühne die Freundschaft schöneren Ausdruck, als im Munde dieses Don Carlos.

Und später ist der Schmerz an Posas Leiche fast die äußerste Kraftprobe des jungen Genies. Worte beschreiben jene schöne Wut nicht. Während er seine Klage ausstößt, erzittert Carlos' Körper — konvulsivisch, als ob er im Kampf zerspringen sollte; und halb erstickt, wie Geschrei aus zusammengeschnürtem Halse, kommen die Worte des Fluches von den verzweifelten Lippen.

Hier übertrifft sich der Künstler. In genialer und kecker Energie zerbricht er seine eige-

nen Mittel und überwältigt uns gerade durch das Zerschellen seiner Kräfte. Sein Körper sinkt unter dem Aufruhr der Seele zusammen; geknickt vermag er nicht mehr die Bürde seines Schmerzes zu tragen. Ueberwältigt mit einem letzten Seufzer stürzt Don Carlos leblos über die Leiche seines Freundes hin.

Die Verzweiflung dieser Szene, das rückhaltlose Aufgeben allen Widerstandes gegen den Schmerz — dieser Gegensatz ist die andere Seite seiner Künstlerindividualität.

Kainz entspricht auch hier tief dem Gefühl seiner Generation. Die Stärke dieses Geschlechtes ist ja nur die Nervenkraft des gespannten Willens. Die aufgeregten Seelen kennen nur zu wohl innerliche Erschlaffung und tiefe Niedergeschlagenheit. Im Innern bluten hundert Wunden unbefriedigter Sehnsucht; die moralische Schwäche, die wir bebekämpfen, ist nicht erstorben, sie hat sich nur in einem Winkel unserer Seele verborgen und wartet — wir wissen es. Und diese Hilflosigkeit erwählt sich eben, um hervorzubrechen, den mächtigsten Moment — den der Liebe.

Josef Kainz spielt dieselbe hilflose Liebe, von welcher Turgenjew geschrieben hat.

„Die Liebe“, sagt irgendwo der Russe, „stellen wir uns ganz verkehrt vor. Nur mit einem einzigen kann sie verglichen werden: es ist die Cholera.“

Die Liebe eine Cholera, eine wilde Epidemie, eine Pest, eine Geißel der Menschheit.

Und Turgenjew sagt uns auch, weshalb die Liebe zu einer Pest wurde. Sie ward es, weil wir schwach sind: „Gleich einem Raubvogel stößt dann die Liebe auf die geheime Schwäche unserer Seele herab, saugt uns das Blut aus und — läßt uns am Wege liegen.“

So faßt Josef Kainz die Liebe auf.

Er spielt sie wie eine Krankheit, die unter Hilflosen wütet. Ihre Erscheinung ist ein Fieber. Sie verzehrt ihm die Sinne. Dann findet er die wilden, verwirrenden Liebkosungen, welche die Geliebte überwältigen. Mit fieberhafter Glut überströmt er den Körper der Geliebten; seine Umarmung, sein Feuer versengt sie. Es ist die Raserei der Liebe.

Kein Publikum der Welt würde diese Wildheit tolerieren, wenn nicht die Schönheit der

Glut mit der Brutalität der Sinnlichkeit versöhnte.

So ist die äußere Erscheinung der verhängnisvollen Krankheit. Und das Fieber hat ja eben die kranke Stelle der Seele ergriffen. Widerstand ist nicht möglich. Der Held vor Tybalts Schwert wird in Heros Schoß zum hilflosen Kinde. So knechtet die Liebe den Schwachen.

Und solches Liebesfieber ohne Hoffnung, nur verderblich, füllt bald das g a n z e Leben des Erkrankten. Don Carlos, so nahe der jungen Prinzessin von Eboli — dieser Prinzessin, die schön ist und die ihn liebt — sieht sie nicht und fühlt sie nicht. Sein starrer Blick kennt nur das eine verhängnisvolle Bild seiner ewigen Gedanken, das Bild der Königin. Er liebt die Königin, die Königin allein — und er stirbt.

Josef Kainz führt seine Auffassung der Liebe mit tiefster Konsequenz durch. Shakespeare würde sich gewiß die Augen reiben, wenn er diesen Romeo sähe, wir, die Zeitgenossen Turgenjews, verstehen ihn.

... Mitunter läßt Kainz seine Helden mit

einem Lächeln der Freude sterben. Glücklich verlassen sie ein Leben, das so leer. Stoisch suchen sie das Unbekannte.

Tiefer aber wirkt die Todesauffassung des Künstlers an anderer Stelle. Es ist die Szene, wo Homburg die Kurfürstin um Gnade anruft. Hier schleudert Kainz die Todesangst aus einer anderen Seele heraus. Es ist nicht das Schafott und der Sarg, der sich vor Friedrich von Homburg gezeigt haben — es ist das große Nichts, das vor der Seele des dem Tode geweihten Pessimisten emporsteigt. So wie Kainz diese Szene spielt, steigt das ganze Todesgrauen vor unserer Seele auf.

Nur Turgenjew hat so die tolle Todesfurcht ausgedrückt, die den Besten ergreift und in Augenblicken selbst den Stärksten bezwingt.

Aber die Besten überwinden die Furcht. Sobald die Ehre es gebietet, schweigt Homburgs Grauen, und wir finden all das Selbstgefühl des Kainz in den Worten des Prinzen wieder:

— Er handelt, wie er darf,
— Mir ziemt's, hier zu verfahren, wie ich soll.

. . . Diese realistische Kunst, die uns im Ge-

wande der Romantik entgegentritt, ergreift uns bis in die Tiefe unseres Herzens, weil sie unser ganzes Wesen erraten zu haben scheint. Das Geheimnis ist es aber: Dieser Mensch hat unsere Schicksale nicht belauscht, er hat sie selbst durchlebt.

Am Tage, wo Josef Kainz die Meisterwerke der großen modernen Literatur aufsucht und in ihnen den klaren Ausdruck seines Geistes findet, wird er Homburgs Traum verwirklichen und den goldenen Kranz des Weltruhmes sicher auf seine Stirn drücken.

II.

In einem Kreis von Künstlern und Literaten deklamierte Josef Kainz an dem letzten Abend seines ersten Kopenhagener Aufenthaltes drei Gedichte. Ernst v. Wildenbruchs „Hexenlied", den „Taucher" und den „Kampf mit dem Drachen". Er hätte keine Dichtungen wählen können, die zum Abschied so die Summe seiner Kunst und seines Wesens gegeben hätten, wie gerade diese drei.

Das „Hexenlied" ist das Gedicht von einem alten Mönch, in den in seiner letzten Stunde der Teufel fährt. Zur Beichte flüstert er brünstige Worte, anstatt Psalmen der Buße singt er Lieder der Sünde. Der Abt läßt die Glokken läuten. Der Abt läßt die Brüder beten. Vergebens sind Glocken wie Gebete. Es steigt, es steigt nur an, des Sterbenden Preislied der wilden, der holden Sünde.

Es füllt alle Gänge des Klosters. es fegt Buße und Gebete fort; und es rast selbst in dem Dröhnen der Glocken — der Sang der allesverheerenden Liebe.

Das ist Josef Kainz' ganze ursprüngliche Auffassung der Liebe, deren Flammen, einmal entzündet, über dem ganzen menschlichen Wesen zusammenschlagen; über Seele und Sinnen, Pläne, Vorsätze und Vernunft, über Tugend und Willen, über die Resultate eines Lebens, über Glauben und Denken — alles verbrennt sie und strömt darüber hin und erfüllt den Unrettbaren und Glücklichen einzig und ganz.

„Der Kampf mit dem Drachen" und „Der Taucher" gibt die andere Seite seines Wesens und Darstellungsgebietes. Sein ganzes künstlerisches Leben war ein Kampf gegen den Drachen: Tradition. Man glaubt es, daß das blitzende Schwert dieser Energie das Ungeheuer zu Boden streckte. In Josef Kainz' Mund klingt die Schilderung vom Kampf mit dem Drachen wie ein Erlebnis, und das Lied vom „Taucher" wird zu einer Erzählung aus seinem eigenen Leben.

Für die deutsch-österreichische Theaterjugend ist Grillparzer und Hebbel das tägliche Brot. Für diese Achtzehnjährigen ist Schiller kalt und seine Worte sind „allzu menschlich". Die, deren

heißes Blut mit dem der Slovenen, Kroaten und Zigeuner gemischt ist, werden zu Grillparzers ungeheuren Bildern und zur Hebbelschen Unabhängigkeit hingezogen. Grillparzers Pegasus ist für sie der rechte Traber. Sein Weg ist der Himmelsraum und alle Welten. Unter seinen Hufen sprühten Staub und Sterne.

In dieser Wildheit läuft sich das österreichische Theaterblut müde. Sein Feuer entläd sich in diesen äußersten Worten, und gerade die Gewaltsamkeit wirkt befreiend.

Josef Kainz ist wie die Personifikation dieser deutschsprechenden, an den Grenzen des Zigeunerlandes geborenen Jugend. Seine junge Raserei hat im Sulkowskytheater, wo er als Sechszehnjähriger zum erstenmal auf die Bühne sprang, alle ihre Glieder in Grillparzerscher Tragik gestreckt. Hier, wo Schicksale und Schmerzen übernatürliche Größe haben, war endlich ein Tummelplatz für ihn, dessen Gedanken nach dem Ausdruck des Gigantischen rangen.

Wenn er diese Tragödien las oder sich selbst darin müde schrie, dann haben sie seine dür-

stende Jugend gleichsam gelabt. Aber sah er sie auf den „wirklichen“ und großen Theatern, dann erkannte er sie nicht wieder. Es waren nicht mehr seine Tragödien. Es waren nur klassische Vorstellungen.

Wien bot dem jungen Kainz zwei Arten der tragischen Darstellung. Bei Gastspielen und auf Vorstadtbühnen sah er die Tragödie pompösen Stils. Die breiten Mittel müssen die großen Gefühle illustrieren, und Deklamation und „Pose“ sind die Achsen des Stils. Der Stimmenaufwand bezeichnet das Maß an Leidenschaft, und die Großartigkeit an „Pose“ die Tiefe des Affekts.

Die Flagge, unter der man segelt, ist „Schönheit“, und der schützende Schild ist die Tradition.

Aber das Wort Tradition hatte für den revolutionären Sinn des jungen Kainz nichts Geheiligtes. Mit tausend Fragen hat er diese Unnatur bestürmt, die die Werke, welche er liebte, verschlang. Mit tausend „Warum“ hat er den Stil durchbohrt, der die Menschlichkeit unterjochte.

Von der Darstellung ist er zu den Werken

zurückgekehrt. Und vergebens hat er Gründe gesucht, welche eine Verzerrung rechtfertigen konnten, wie sie seine Lieblingswerke für ihn unkenntlich machte. Seine junge Hast hat die Verse durchstürmt, und er hat die Handlungen der Personen und den Nerv ihrer Gefühle durchsucht. Was enthielten diese Dramen — Romeos Hoffnung und Verlangen, Mortimers Begeisterung und Glaube, Carlos Freundschaftssehnsucht, Karl Moors Freiheitsdurst und Haß, des Prinzen Lust und Verlangen, Ferdinands Trotz, Homburgs Todesangst? War es denn etwas anderes, als was in seinem eigenen Herzen und Hirn und Blut gärte? Waren sie, Romeo der Prinz, Homburg, Mortimer, Carlos, Karl Moor, Leander, Ferdinand denn nicht gerade so voll und ganz Menschen wie er?

Er hatte mit der Heftigkeit des aufrührerischen Jugendsinns gefragt. Aber alles in Wien hat seine Frage zurückgewiesen. Selbst das geheiligte Burgtheater.

Denn auch dort fand er seine Dramen nicht wieder.

Die hohe Burg hatte ihre eigene tragische

Spielweise. Sie hatte die Deklamationstragödie gedämpft und den Nachdruck der breiten Geste geschmackvoll gemildert. Sie hatte die äußere Unnatur verringert und die Schreie geknebelt, aber sie hatte das innere Leben nicht gesteigert, und die großen Gefühle gerannen in dem allzuträgen Strom der kultivierten Rezitation.

Der junge Kainz fühlte sich all dieser Gedämpftheit gegenüber womöglich noch fremder als mitten in dem leeren Getöse der Vorstadtbühnen. Dort, in den Vorstadttheatern, war doch wenigstens Lärm und am allerwenigsten schlichen die Gefühle in Filzschuhen einher; und der Paradedegen, den ein Krastel, ein Robert, ein Sonnenthal in den glaceebehandschuhten Händen führten, war nicht der durchbohrende Dolch der tragischen Gestalten.

Das Burgtheater entging dem Lächerlichen nur, um an dem Langweiligen zu stranden. Hier muß Gedämpftheit das allerletzte sein.

Wer — hat Kainz zu sich selbst gesagt — sich den Tragödien wirklich Angesicht gen Angesicht gegenüberstellt, dem brennen die Wangen vor ihrem ungezügelten Feuer. Ihre Gefühle

sind Gewaltsamkeit. Ihre Schicksale der äußerste Fall. Ihr Leben *Potenz des Lebens.*

Nun wohl: um sie zu spielen — fühle wie sie. Gib dich ganz, gib dich rückhaltlos, gib dich potenziert hin. Mache diese Helden zu Menschen, indem du ihnen alles schenkst, was an Menschlichkeit und Menschlichem in dir selbst ist.

Setze alles beiseite, um in ihrer Liebe, ihrem Haß, ihrem Trotz, ihren Gebeten, ihrer Verzweiflung, ihrer Hoffnung, ihrem letzten Jammer, ihrer Todesfurcht, ihrer Sehnsucht, ihrer Trennungsnot — die Potenz der deinen zu geben. Bekümmere dich um nichts anderes als darum, die Gefühle, die die ihren und die deinen sind, voll wiederzugeben, und du wirst siegen — *wenn du ihren Gefühlen gewachsen bist.*

Die Gefühlsstärke ist hier der Maßstab der Begabung.

Wenn dies der Maßstab war, dann durfte Josef Kainz hoffen, während er an dem Theater der großen und schönen Mittel glatt verzweifeln mußte. Denn auf dem „schönen" The-

ater mußte er versagen, neben den breiten Helden der Deklamationstragödie wurde sein Knabenkörper zum Spott.

Aber wo es galt, sich durch die starken Werke der Meister dazu durchzuringen, den vollen Ausdruck und das ganze Bild seiner selbst zu erreichen, da durfte Josef Kainz hoffen.

— — So sprang er denn kühn in das große Theater, wie ein Wagehals brach er ein, um durch die Glut seiner Seele die alten Schauspiele der Väter in Brand zu setzen.

Er wollte nur eines: die Wahrheit. Er glaubt, daß nur ein einziges überzeugend wirkt: die volle Echtheit. Er will sich von aller Tradition lossagen, um nur eines wiederzugeben: sein Gefühl.

Aber gegen seinen Willen geschah es zuweilen, daß er an der Tradition hängen blieb.

Es konnte geschehen, daß die Umgebung ihn ansteckte, und dieses Kontagium des Traditionellen wurde eins der zwei entgegengesetzten Uebel, zu denen die Umgebung ihn treiben konnte.

Er konnte von dem Tone des traditionellen Spiels eingefangen, von seiner Aktion mitgerissen werden.

Das andere Uebel war, daß er während des Kampfes mit seinen Mitspielern — seine e i g e n e Art übertrieb. Es ist leicht verständlich, daß es so kommen kann.

Mit aller Macht versuchte er, die Lautdeklamierenden, die ihn umgaben, in seinem Ton und seine Aktion hineinzutreiben. Er machte den Gegensatz ungeheuer und klaffend, um sie zu zwingen. Sein Gleichmut wurde Gleichgültigkeit, die Aufrichtigkeit seiner Replik steigerte sich zu Brutalität — und er bezwang sie n i c h t.

Im Gegenteil — die andern begannen nur ihrerseits so zu kämpfen wie er. Sie verbreiterten ihre Deklamation, verstärkten ihren Brustton, vergrößerten ihren Apparat, um ihn ihrerseits zu einem starken Ton, einer lauten Antwort, einer breiten Geste als A n t w o r t auf i h r e zu zwingen. Und sie bekamen keine Antwort.

Zwei Extreme kämpften sich nur müde, bis die Szene um war . . .

Aber der Kampf mit der Umgebung war nicht Josef Kainz' einziger. Er lag zugleich im Kampfe mit den Werken und den Rollen selbst. Und auch dieser Kampf nahm einen zwiefachen Ausgang.

Kainz verblieb in dem klassischen Repertoire, weil es die Gefühlsstärke mit ihm selbst gemein hat. Zudem ist er Südländer und muß all seinen Gefühlen überströmend Luft machen. Er sehnt sich nach Grillparzerschem und Schillerschem Wortreichtum, um sich mit der Kraft der Raserei entladen zu können.

Aber wieviel ihn auch an das klassische Repertoire fesselt, ist und bleibt es doch das Kind einer anderen Zeit als er selbst. Seine einzelnen Ausdrücke, seine Worte sind nicht die seinen. Ehe er diese Verse und Sätze zu den seinen machen kann, bereiten sie ihm einen unendlichen Kampf, in dem er nicht immer Sieger bleibt — um so weniger, als alle seine Theatererinnerungen, der Tonfall anderer Darsteller, den sein Ohr bewahrt hat, die Deklamationsmelodie, die er von Kind auf eingesogen, ihn lockt und verführt.

So opfert er mitunter wieder der Tradi-

tion, und daß er dies tut, ist um so entschuldbarer, als es bei jenem Lyriker auf der Bühne, der Schiller hieß, viele Stellen gibt — bei denen es scheint, als müßten sie deklamiert werden, die uns den süßen Tonfall der Melodie aufzwingen und uns verführen, Wohllaut über die klingenden Verse auszuhauchen.

Wenn man sich nicht verführen läßt, ist das übrigens oft sehr undankbar.

Mortimer in „Maria Stuart" erbrachte den Beweis dafür. Die Erzählung der ersten Szene, von der Jugend, der Fahrt nach Rom ist eine der schönsten der Deklamationskunst. Die Stimme eines großen Deklamators baut, während wir lauschen, die Peterskirche vor unseren Augen auf, und wir sehen, hoch über allen — den Papst auf seinem heiligen Stuhl. Die Erzählung wirkt wie eine Arie, aber ihre Musik ist malend und schön.

Josef Kainz reißt die schönen Worte zu sich herunter — hinein in die Situation, in das Gefängnis der Königin, wo jede Tür einen Horcher hat, jede Wand einen Feind bergen kann, und wo er Mortimers Jugendgeschichte gedämpft, nahezu flüsternd erzählt, scheu und in Hast . . .

Von Mortimer wurde alles echt, aber die Verse, die Schillers Visionen tragen — fielen in gewisser Weise wirkungslos zu Boden.

Und in einem ewigen Kampf kann selbst der Mutigste zuweilen ermatten.

So greift auch Kainz plötzlich einmal nach der glatten Schönheit des Ausdrucks, die leicht zu Gebote steht. Es gab — namentlich in den Räubern — Augenblicke genug, wo er dies tat: dem Sirenenlaut der Worte folgte und „sang“ . . .

Aber häufiger sieht man eine andere Wirkung von Kainz' Kampf mit den Rollen. Oft verzweifelt er unter ohnmächtigen Versuchen, diese mit Sternen und Blumen ausstaffierten Tiraden für sein Gefühl zurechtzulegen, und wie in einem Anfall der Erbitterung schleudert er all diese Spreu von Versen von sich, sie aufwirbelnd als den Staub, der sie sind — in rasender Geschwindigkeit. Er fegt gleichsam ihre Dummheiten aus dem Drama heraus, während er weiterstürmt . . .

Dieses nichts-betonende Wettrennen mit dem Atem und der Leistungsfähigkeit der Lungen

war das große Aergernis für die konservativen deutschen Kritiker.

Durch all diesen Kampf muß Kainz sich Zoll für Zoll durcharbeiten, um sein Ziel zu erreichen: diese Dramen zu seinem Leben zu machen.

Seine Fehler sehen ist leicht, aber lehrreicher ist es, ganz zu verstehen, wie er in seinem Kampfe Schritt für Schritt stetig weitergekommen ist. Eine Art chronologischer Uebersicht über seine Rollen wird dies zeigen.

Josef Kainz' zwei berühmteste Rollen sind zugleich seine ä l t e s t e n. Er spielte den Romeo und den Don Carlos schon in Meiningen und München, in der ersten Sturm- und Drangzeit — in den Tagen, wo König Ludwig, der von Schillers Widergeburt träumte, sein junges Rasen selig als eine Verheißung grüßte, — und sie sind seither ohne Unterlaß in Kainz' Repertoire verblieben. Er ist darum diesen Rollen gegenüber nie zur Ruhe gekommen, und er hat die Arbeit an ihnen nie wieder von vorne beginnen können. Er hat nicht Zeit gefunden, sie in künstleri-

scher Neuschöpfung von der Periode loszureißen, die sie schuf, und sie sind mitten in seiner Entwicklung stehen geblieben, als Ueberlieferungen einer zurückgelegten künstlerischen Phase.

Sie tragen wie keine andern den Stempel des Feuers seines Wesens. Sie werden mit geballten Händen gespielt. Heftig ergreift an glücklichen Abenden Carlos' und Romeos Jammer.

Aber die Rollen sind unausgeglichen geblieben. Die Wirkungen sind oft roh zugehauen und die Heftigkeit wirkt als Brutalität. Noch verrät die Krampfhaftigkeit des Spiels alle Anstrengungen des Versuchs, und wie ein vergeblich Ankämpfender verfällt Kainz zuweilen mit einem eigenen Stöhnen in eine Deklamation, deren Ketten er nicht brechen kann. Viel fester sitzt Ferdinand. Auch dieser ist eine der frühesten Rollen Kainz'. Aber sie hat öfters geruht, und der bürgerliche Rahmen des Schauspiels hat bei allen Schauspielern den Ton gedämpft. So wie ich die Rolle in Deutschland gesehen habe, war sie etwas wie ein Uebergangslied in der Produktion des

Künstlers, in der „Die Räuber" zum ersten Male von der ganzen revolutionären Besitzergreifung einer klassischen großen Gestalt Zeugnis ablegen.

Karl Moor ist von allen Rollen die festeste Burg der Deklamation. Diese Partie wenigstens muß deklamiert werden. Dieses Himmelstürmen mit Stimme zu füllen, macht alle ersten Helden schon auf halbem Wege heiser. Aber um dieses „Unikum" mit Leben zu füllen, muß man — ein Genie sein. Aus guten Gründen haben sich deshalb ein Jahrhundert hindurch tausend Darsteller darauf beschränkt, Karl Moor mit Stimme zu versehen — bis man selbst auf den ersten Bühnen allen Ernstes glaubte, daß hier Lungen tatsächlich das einzige Erfordernis seien.

Josef Kainz versuchte sich in Prag zum ersten Male in der Rolle. Er verließ sich in diesem größten Sturmlauf gegen die Tradition auf das unvergleichliche Feingefühl und die Empfänglichkeit des österreichischen Publikums — und er siegte. Und doch hatte er nicht den Mut, die Rolle zu wiederholen, bevor er sich zum ersten Male außerhalb Deutschlands Grenzen befand — in Kopenhagen.

Hier errang er einen jubelnden Sieg.

Die Rolle wies Flecken auf. Etwas theatralische Plastik — neben all der schönen Ausdruckskunst des Körpers, die immer wieder an die vollkommenen Werke eines Paul Dubois erinnert — in einigen Szenen starke Anwandlungen von Deklamation. Aber nie ist eine Rolle mit unwiderstehlicherer Energie zum Zusammenleben mit den innersten Eigenschaften des Künstlers gebracht worden als hier.

Damit alle ermessen könnten, welches Riesenwerk es bedeutet, Karl Moor im Schillerschen Ebenbilde als Sprachrohr des Trotzes, des Revolutionstriebes und Zweifels der heute lebenden Jugend neu zu gestalten, wünschte ich, daß es mir möglich wäre, auch nur eine schwache Vorstellung von jener Taucheruniform von Unnatur, Deklamationsfertigkeit, Theatermäßigkeit und Dummheit zu geben, in die die Unfähigkeit die Nachahmungssucht, die Effekthascherei und Persönlichkeitslosigkeit der Darsteller Karl Moor ein Jahrhundert hindurch eingespannt hat. Aber es ist mir unmöglich, eine solche Vorstellung zu geben.

Karl Moor ist von allen Kainzschen Leistun-

gen die inhaltreichste, aber in der Form hat sie noch eine gewisse Rauheit. Die Ruhe, in der das Gesamtbild der Rolle aus bewegten Einzelheiten ganz emporsteigt, war noch nicht errungen.

D i e s e Klarheit leuchtete erst über Mortimer.

Hier gab uns Kainz zum ersten Male nicht ergreifende, aber l o s g e r i s s e n e A e u ß e r u n g e n gärenden menschlichen Lebens, sondern d a s B i l d e i n e s M e n s c h e n l e b e n s — das Mortimers. Hier rang er der Tradition nicht nur mit gewaltsamer Hand eine Szene oder einen Auftritt ab. In Ruhe meißelte er das Bild, das er in Gedanken trug.

Hier gebot er über seine ganze Ruhe und künstlerische Sicherheit.

Sieben Jahre hatte er Mortimer nicht gespielt. Das alte Bild hatte seine Macht über ihn verloren, und der alte Tonfall war in seinem Ohr erloschen. Er konnte wieder neu schaffen.

Und Josef Kainz hatte sein Ziel erreicht: die Rollen mit sich selbst zu erfüllen.

Sich selbst.

Sehen wir nun, *wer er ist*.

Man hat allerlei über Josef Kainz' Masken gesagt. Man wollte nicht nur Schiller wiedererkennen, sondern auch Marat und Danton. Kainz hat wohl weder an Marat noch an Danton gedacht. Von den Männern der Revolutionszeit gleicht er keinem und allen. Was man bei ihm findet, ist nur die große *Familien*ähnlichkeit zwischen ihm und den Männern, die Aufrührer waren so wie er.

Denn Kainz ist vom Blute des Aufruhrs und vom Geschlecht derer, deren Leben ein Stürmen ist gegen Himmel und Erde.

Dieses Stürmen spielt er als Ferdinand und Karl Moor.

Karl Moor ist — wie wir wissen — ein Zweifler an Gott geworden und ein Hasser der Gesellschaft.

Kainz verbohrt sich in seinen Zweifel. Aber er gibt diesem Zweifel die Farbe seines eigenen — eine besondere und eigene Farbe. Wie Karl bei ihm zweifelt und rast, so lehnt sich in Aufruhrszeiten das *Volk* gegen Gott auf, an den seine Kindheit glaubte. Die jungen

Grübler aus dem Volke, deren stumpfe Gedanken sich Tag für Tag verzweifelt an den unlösbaren Fragen des *einfältigen* Unglaubens überheben; deren Gottesleugnung der Fanatismus und die *Angst* des Renegaten ist, deren Hohn den Himmel zerfetzt, während er vor den Blitzen zittert, die strafend aus seinen Wolken zucken werden; deren Leugnung *Anrufung* ist, die elende Anrufung: Ihn doch schauen zu dürfen, den mächtigen, den strafenden, den furchtbaren Gott, ihn sehen und sterben — — *wenn* er ist.
Diese Ungläubigen spielt Kainz. Sein Moor kreuzt wie ein Verzweifelter die Klinge mit seinem Gotte, den er leugnet. Und um dem Stummen eine Antwort abzuringen, könnte er ihm mit seinem Schwert den Himmel durchspalten.

Solche Zweifler leben in unablässiger Zwiesprache mit dem Gott, an den sie nicht glauben; und nie kamen wahrere Worte über Kainz' Lippen, als da die hastigen Fragen an Gott plötzlich aus seiner ungeduldigen Seele brachen.

„Gibt's denn einen Gott?" schrie er immer

aufs neue; Zweifel umkreist stets seinen Zweifel.

Das sind die Heiligen des kleinen Wiener Buben, die in den Falten seiner Seele verborgen sind und die Ueberzeugung des Mannes krank anstarren mit ihren gemalten Augen: Karl ist ein Ungläubiger, von der Ungläubigkeit des Wiener Buben.

... Aber wie viel unser Zweifel auch fragt, der Himmel gibt keine Antwort. Er bleibt einer Welt voll Jammer gegenüber stumm.

Der Welt, wo die Tugend stirbt und der Bruder am Bruder zum Verräter wird, wo die Schmach auf dem Hochsitz thront, mit ihrer Leibwache von Lügen, und die Sohnesliebe in den Armen der Habsucht stirbt.

Eine solche Welt sieht *er*, den sie Gott nennen, ruhig an. Aber eine solche Gesellschaft macht aus Kainz' Karl Moor einen Räuber. Er *will* umstürzen, was er haßt, die Schmählichen niederschlagen, die Verächtlichen treten, die Heuchelnden morden — die Elenden *vernichten*. Er will.

Er will, denn in ihm lodert die Empörung des *Betrogenen*. Er hat ja als Kind

so sehr vertraut, dieser Welt, die er jetzt züchtigen will.

Selbst freimütig, hat er die Welt offen gewähnt wie er, selbst edel, hat er die Menschen für edel und hochsinnig gehalten. Er hat seinem Vater geglaubt, er hat an seinen Bruder geglaubt, sowie Kainz' Friedrich von Homburg an den Kurfürsten glaubt:

Hohenzollern, Friedrichs Freund, kommt in das Gefängnis zu ihm. Er will Friedrich vorbereiten, ihm melden, daß sein Urteil gesprochen ist, daß der Kurfürst ihn zum Tode verurteilt hat.

Aber Hohenzollern kann es nicht aussprechen — denn Homburg glaubt ihm nicht, lächelt nur über die Möglichkeit eines Todesurteils: Wäre denn ein Todesurteil nicht ungerecht? fragt er. Wie kannst du so darüber sprechen? Der Kurfürst kann nicht ungerecht urteilen.

Aber wenn es nun doch so wäre, sagt Hohenzollern.

Es *kann* nicht sein.

Aber woher *weißt* du das? fragt der Freund.

Weiß? Weiß? antwortet da Josef Kainz'

Homburg unmutig, und nach einer Pause sagt er vollkommen abschließend, wie als unwiderleglichen Beweis:

Ich fühl' es so.

Die Worte wurden nur halblaut gesagt, schlicht, ohne Ostentation, und sie bargen in ein paar Lauten den ganzen vornehmen Kinderglauben einer vornehmen Seele, daß andere ebenso hochsinnig sein müssen wie sie.

Und so hat Kainz' Karl an seinen Vater geglaubt, und Carlos, der Infant, an Philipp. Und wie sie ihnen glaubten, so haben sie an Menschen geglaubt.

Karl Moor ist so gewesen, wie Carlos war, der an der Hochschule gerade Posas Freund und Schüler wurde; schöner hat niemand von einer goldenen Zeit für die goldene Welt geträumt als der Infant und Karl Moor, und fester glaubte niemand an die Menschheit, die sie beglücken wollten.

Aber eines Tages nahm Philipp, sein Vater, Elisabeth, seine Braut, die im Angesicht der Welt ihm zugesprochen von zwei großen Thronen — und Carlos wurde „scheu und kalt“. Eines Sommertags erhält Karl

Moor jenen Brief, den Franz geschrieben hat — und der zerstörte Glaube an die Besten wird zur Empörung des Aufrührers gegen all die Niederträchtigen.

An Gott hat Kainz' Karl geglaubt, und jetzt haßt er ihn, wie der Renegat haßt, während er noch fürchtet. Die Menschen hat er geliebt, und nun haßt er sie, wie der verratene Idealist die haßt, die seine Bildsäulen zertrümmerten.

Vor den Augen dieses Karl, der in die böhmischen Wälder stürzt, flimmert der „Ozean von Blut" der Revolution. Die Entrüstung seiner Seele ist zur Flamme aufgelodert:

Fort, fort nach Böhmen. —

Karl Moor — der Betrogene — ist einer der großen Zerstörer geworden.

Die Ungeduld seiner Seele hat ihn in eine Welt gestellt, die er verachten muß.

Die Ungeduld ist eine Zeitkrankheit. Aus schnellerem Verkehr, aus rascherer Mitteilung geboren, aus dem tausendfachen Ideenaustausch, aus dem strengeren Lebenskampf, aus der bitteren Genußsucht, aus dem Tempo der

Elektrizität und des Dampfes — ist die Manie der Ungeduld noch atemloser geworden als das atemlose Leben, das sie geschaffen hat. Sie eilt allen Plänen und aller Vollendung voraus, jedem Genusse. Sie will alles erreichen und zu gleicher Zeit. Und sie schleudert uns krampfhaft zwischen Wollen und stumpfem Entsagen hin und her.

Sie ist die Mutter unserer Kunstschulen. Sie ist es, die Schriftsteller und Maler an das ewige Kreuz schlägt: das Enteilende selbst greifen und die Bewegung festhalten zu wollen. Sie hat unsern Stil geschaffen, dessen ewige Schwingung Angespanntheit und Erschlaffung ist. Sie zittert selbst in der Sprache, deren Perioden kürzer werden und gleichsam nach Atem schnappen.

Sie lebt in uns und um uns.

Sie steigt Tag für Tag durch die sozialen Gegensätze, die wir sehen, ohne sie versöhnen zu können; durch die Zunahme unseres Wissens, das wächst und wächst und doch Steine für Brot gibt, ohne die Erklärung des Unendlichen zu vermögen; durch die Vermehrung der Genüsse, die nur die Leere vertiefen, das Leiden

formen und unsern Lebensekel stets neu und unübersteiglich machen — alles steigert unsere Ungeduld, die das Wesen des Fiebers hat, das aufflammt und verzehrt.

In der Kunst treffen wir diese Ungeduldigen überall. Aber auf der Bühne heißt die Ungeduld: Josef Kainz. Er ist ihr Abbild an sich.

Seine Nerven zittern davon. Seine Worte haben daher ihre Hast. Daher die Blitze des Blicks, das Sichballen der Hände. Daher der ungleiche Flug seiner Rede.

Die Ungeduld lastet auf ihm wie ein Alp, und sie martert ihn wie eine Hexe. Sie kribbelt ihm beständig im Körper, und sie läßt ihn über eine summende Fliege mit den Zähnen knirschen, während sie — plötzlich alles aufgebend, was Widerstand ist, und sich in ihr Gegenteil, die Stumpfheit verkehrend — ihn anderseits dazu bringt, sich ruhig von Wespen totstechen zu lassen.

Die Ungeduld ist die Seele seiner Rollen. Sie ist sein Genie. In ihr liegt die unaufhörliche Quelle seines tragischen Furors. Mit diesem modernen Gefühl gießt er neues Leben in die alten Dramen.

Was seine Raserei entfacht, kann unfaßbar wenig sein, weil für diese Seelen, die so empfindsam geworden sind, die Schmerzeindrücke tausendfach und unberechenbar sind.

Ich erinnere mich aus „Narziß“ an ein besonderes Beispiel. Narziß ist, glaube ich, eingesperrt oder soll nur warten. Eine Botschaft abwarten, in einer guten Stube, vor einem warmen Ofen. So etwas muß sich ertragen lassen — wenn eben diesem zitternden Geduldmangel das Warten nicht mehr als alles andere widerstrebte.

Jetzt bebt Kainz allmählich vor Raserei, er mißt den Boden, er beträgt sich wie ein gefangenes Tier, er schreit sein:

„Ich langweile mich“ mit der ganzen äußersten Erregung einer nervösen und gepeinigten Seele und — verblüfft d e n, der sich nicht erinnert, daß dieser Wartende Kainz ist . . .

Man muß wohl auch einräumen, daß, wenn die Ungeduld der Zeit einmal gerade einem Schauspieler im Blute steckt, gerade seine Kunst ihr Nahrung gibt wie kaum sonst etwas.

Die andern arbeiten doch mit der Natur selbst und dem Bilde unserer eigenen Augen.

Der Stoff des Schauspielers ist die Rolle und das Werk eines Fremden. Mit wie viel Besonderheit muß man sich nicht hiermit abfinden, wie viele Rauheiten nicht abschleifen, mit wie viel Ungleichartigkeiten nicht übereinkommen — ehe die große Einheit geschaffen ist, in der zwei miteinander verschmelzen sollen: die Rolle und der Darsteller . . .

Kainz ließ uns in Narziß blitzartig die Art seiner Rollenaneignung sehen.

Es ist eine Probe der Komödie in der Komödie, und Narziß lernt seine Rolle. Kainz flog aufs äußerste erbittert durch einen Schwall von Worten, die in seiner eigenen Seele keinen Widerhall weckten, er fegte die Dummheiten zur Seite, bis er e n d l i c h auf einen Satz stieß, der ihn traf, und den er mit der Klaue des Tieres packte — mit dem gierigen Hunger dessen, dem man lange Steine für Brot gegeben.

Erbitterung ist der Gemütszustand, in den Kainz durch seine Rollen versetzt wird. Er bezwingt sie in erbitterter Ungeduld.

. . . Wenn nun diese immer aufs neue genährte Ungeduld endlich ein Genie zum Auf-

ruhr treibt; wenn ein genialer Mensch die Stirn an Karl Moors leeren Himmel stößt und seine Augen auf die Heuchelei einer Welt ruhen lassen muß, dann werden in seiner Kunst „Die Räuber“ als eine Revolutionsdichtung wiedergeboren, und Karl wird Marat, Danton, der junge Schiller ...

Die andern großen Empörer, die die Geduld verloren so wie er.

Die Herrscher unter den Empörern.

Denn Josef Kainz ist auf der Bühne Führer und Herr.

Er ist klein, schmächtig, mit dem Gesicht eines Zigeuners, mit der Stimme eines Brustkranken, seltsam anzuschauen. All die andern sind schulterbreit, hochgebaut, ganze Kerls, haben große Stimmen — und gleichwohl sind sie die Räuber und Josef Kainz der Hauptmann.

In dieser Schar greift man nicht fehl, und diesem Karl gegenüber hat Kosinsky recht, wenn er, suchend, den Hauptmann mit den Worten anhält: Hat man dich gesehen, sucht man hier nicht länger. Denn diese Unansehnlichkeit hat

den geheimen Adel des Genies; seine Worte haben Gewicht wie die Worte dessen, der weiß, daß er befehlen darf; und in der Gefahr hat er Ruhe — die Ruhe der großen Ungeduldigen.

Denn so sind sie, die stets Unruhigen, aus deren Stoff Kainz geschaffen scheint, und deren Leben Anspannung und Erschlaffung ist; die nervös sind wie Frauen, achtzehnjährig im Verlangen und rasch gesättigt in der Befriedigung; deren Leidenschaft die nächste ist, deren Ziel das Unerreichbare — die große Gefahr macht ihre Unruhe ruhig.

„Leben oder Tod" stillt endlich ihre Ungeduld. In den großen Ereignissen ruht ihre Seele. Wo Schicksale sich vollenden, da fühlen sie sich zuhause. Da ist endlich ihre Welt und ihr Vaterland.

Wie war nicht Kainz, der unter Narziß' Langeweile aufschrie, ruhig bei der Meuterei der Räuber; wie still er, der gegen Lorenzo raste, als er das Urteil an sich und Luise vollzieht; wie gedämpft entschlossen der immer Aufbrausende, als er vor dem Hungerturm Hermann die Klinge aus den Händen schlägt;

wie still ging der große Mörder Karl den letzten Weg — zum Tode.

Kainz gibt überhaupt nie Todesszenen.

Er stirbt rasch, ohne Schrei, ohne Seufzer.

Denn was ist wohl das Leben diesem Ferdinand wert, der seinen Vater als einen Schurken sah, seinen Namen entehrt, seine Mitmenschen als triumphierende Missetäter? Was das Leben Mortimer wert, dessen Existenz ein Vorsatz war, den er verfehlte? Was das Leben Karl wert oder was einem Romeo, wenn Julia auf der Bahre liegt?

Man k a n n an dem Tag, an dem es das Schicksal will, ruhig sterben.

Gleichwohl ist der Auftritt, der Josef Kainz seinen vielleicht größten Triumph verschafft hat, gerade eine Szene, in der er die Todesangst darstellt.

Dieser Auftritt kommt in Kleists „Friedrich von Homburg“ vor.

Friedrich hat Gewißheit erhalten: morgen soll er sterben.

Und besinnungslos, ohne Gedanken, verwirrt, stürzt er aus seinem Gefängnis über den Schloßhof — da sieht er sein Schafott —

zu seiner Tante, der Fürstin, um Gnade zu bitten, zu flehen, zu betteln — um das Leben.

Er will alles aufgeben: Liebe und Ehre. Denn was ist wohl Liebe und Ehre gegen das L e b e n? Er will in Schande und Schmach leben. In Schmach leben heißt doch l e b e n. Er will an die äußerste Küste fliehen, er will in ewiger Nacht wohnen. Noch so ferne leben heißt doch s e i n.

So bettelt der Held bei Kleist.

Und Kainz spielte in diesen Worten, in dieser Angst, wie er sich so ohne Besinnung vor den Füßen der Fürstin wälzte, wie er die Geliebte ohne einen Gedanken aufgab, wie er Schmach auf Schmach häufte, ohne es nur zu wissen — er spielte die ganze Angst des Lebens vor dem Tode, des Sprechenden vor dem, das ewig stumm ist, die Angst dessen, der gehen, der seinen Arm rühren kann, seinen Fuß, seinen Finger, vor dem ewig Unbeweglichen; die Angst des rollenden Blutes vor dem kalt Erstarrten, die Angst des Gedankens vor dem Unbegriffenen — — die ganze Todesangst, so wie sie sich in der Seele eines Pes-

simisten groß wachsen kann, wo der Tod das Dunkel, die Vernichtung, das Nichts, das völlige Verschwinden ist.

Dies war ein Spiel, das einen Turgenjew bis in die Wurzel seiner Seele erschüttert hätte.

Aber sonst gehen Kainz' Helden, wie gesagt, zumeist dem Schicksalstage mit Ruhe und ohne Seufzer entgegen.

Dem Schicksal, das so gerne der Liebe folgt.

So geht es denn: überall im Leben können wir unsere Angespanntheit zu Kraft hinaufflügen — nur in der Liebe nicht. Die Liebe trifft die geheime Schwäche unserer Seele. Sie zwingt uns unwiderstehlich und ganz zu ihren Füßen nieder. Und wie der Blitz trifft sie, so plötzlich

Es kommt in „Des Meeres und der Liebe Wellen" eine Szene vor, wo Leander und sein Freund im Tempelhof warten, während die Priesterinnen an ihnen vorbeischreiten. Unter ihnen ist Hero. Sie kommt Leander nahe, ihre Augen begegnen sich, sie ist vorbeigeglitten . . .

Aber Kainz' Leander ist langsam, ganz langsam, im Staube in die Knie gesunken, wie jemand, zu Tode getroffen, stumm zusammenbricht. Dieser eine Kniefall sagt, daß diesen Jüngling jetzt sein Schicksal ereilt hat. Hier ist es mit allem Aufruhr zu Ende. Dieser Rebell hat die Waffen gestreckt. Die Tat des Ungeduldigen ist nun geworden: das Weltmeer zu durchmessen und *sie zu erreichen*.

Vor einem Blicke sank er hin — wehrlos und stumm.

dem Ueberwältigenden wird oft von Kainz
Dieses schweigende Zusammenbrechen vor wiederholt, der so wenig „variiert" und uns doch immer neu scheint, weil er immer echt ist: Auf dem Schoß der Geliebten liegt Narziß leblos und ohne Stimme; ohne Worte gleitet Carlos unbeweglich zu den Füßen der Königin nieder.

Das ist jenes Hinsinken der Liebe, von der Sappho sang: das Blut nimmt sie aus unsern Adern und die Kraft aus den bebenden Knien.

Kainz, dessen Wesen Aufruhr und Trotz ist,

beugt sich ohne Widerstand der Liebe — der unabwendbaren.

Und die Liebe enthüllt ohne Barmherzigkeit, daß all seine Stärke nur abgespannte Schwäche war. In der Liebe sind seine Helden Kinder, seine Fürsten Pagen, sein Romeo ein Knabe.

Seine Liebkosungen sind die des Kindes, seine Stimme, sein Blick. Seine Lust ist die des Knaben, seine Anbetung und seine Leidenschaft.

Karl kann der Hauptmann der Räuber sein, Leander kann das Meer durchmessen, Friedrich kann Schlachten gewinnen — in der Liebe ist ihre Stärke nur weiche Schwäche.

Und die Liebe, die aus dem Manne einen Knaben macht, wird für Kainz in verhängnisvoller Weise a l l e s. Man erinnert sich an Romeos Sturm: nieder schlägt er die Welt und Gesetze und Familie, Vernunft und Besinnung, denn die Liebe ist alles, und die Liebe ist Julia. Man denke an Don Carlos mit dem Brief der Königin: mag Alba, Belgien, Holland, das Reich selbst nehmen. Dem Freund ist der Infant Feind, dem Feind

Freund — er hat ja den Brief der Königin.

Es gibt keinen Himmel ohne ihn. Er kennt keine Erde. Seine Welt ist der Brief der Königin.

Für Kainz' Carlos ist die Liebe eines und alles.

Es nützt Carlos nichts, daß er der Eboli nahe ist, der Prinzessin, die hold und schön ist. Er weiß und merkt und sieht sie nicht, keine der Jungfrauen Madrids. Er weiß nur eines: s e i n e Geliebte, die Königin, sein Verderben.

Verderben — denn die Liebe (Turgenjew meinte dasselbe) ist eine Krankheit, ein Fieber, eine Auszehrung. Ihr Schmerz ist Mord, ihr Genuß Raserei. Sie ist das Feuer, das die Welt verheert, und die Seelen werden von ihrer Sonne ausgebrannt. Wie die stille Glut tut sie ihr Werk, wenn sie gedämpft wird; doch wenn die Flamme auflodert, ist sie jähe Raserei. Sie macht unsere Schwäche zu einem Krampf, unsere Anspannung zu einer Krankheit, denn wir haben nicht die seelische Kraft, sie zu tragen.

So ist jene Liebe und Mortimer war ihr Abbild.

Wer erinnert sich nicht noch der Beifallsstürme, die über dieses Genie in lodernden Flammen hinbrausten — Kainz' Mortimer vor der Königin. D a stand eine Seele in Brand, und das Mark eines Menschen verglühte. Hier war Liebe Wahnwitz geworden und Wahnwitz Schönheit.

Die Hast schien schön und diese machtlosen Hände; das Verlangen schön, das nach dem Unmöglichen den Boden stampft; und die Blicke und die kindlich flehenden Worte, sie schienen schön — denn er war der Sohn der Zeit, u n s e r Zeitgenosse, ein Rasender, der das Unerreichbare vergewaltigen wollte ...

Des Lebens Höchstes ist also eine Krankheit. Eine Krankheit ist also das einzige, das des Atmens wert ist.

Diese Krankheit, die das Leiden aller Leiden des Lebens ist, ist zugleich, recht besehen, nur ein Spiel der Triebe, das uns verächtlich macht; es ist eine Gaukelei der Sinne, die uns dumm und feig macht, und sie ist eine Triebherrschaft, unter der wir lügenhaft und ränkevoll werden, betrügerisch und moralisch

häßlich.

Josef Kainz weiß das.

Darum hat er seinen Rollen den König in der „Jüdin“ eingefügt.

Man kennt das Stück.

Der König war ein Held in der Schlacht und der Weise seines eigenen Rats. Von Männern erzogen, wußte er wenig von Genuß, von der Pflicht wußte er alles.

Da begegnete er auf seinem Wege der „Jüdin“. Und er ward gefangen. Er liebt sie.

Aber des Königs Liebe ist kein Rasen, oder sie ist auf jeden Fall ein Rasen, dessen er selbst spottet und das er mit der Lauge seines Hohns übergießt.

Er kennt die Nichtigkeit des Triebspiels. Er gibt ihm dennoch nach — das ist wahr —, aber er rächt sich zum mindesten, indem er sich unterwirft: ironisch beobachtet er seine eigene Entwürdigung.

Die Bitterkeit der Ironie fuhr in einem plötzlichen Tonfall wie ein eisiger Hauch durch die Kainzsche Diktion. Dieser König machte sich spottend über jene Liebe lustig, die ihn zerstörte.

Es gab eine Szene in diesem Stücke, die unvergleichlich wirkte. Wie so oft zuvor bei Josef Kainz war es ein Auftritt, wo er ohne Worte wirkte.

Die Jüdin ruhte unter ihrem Thronhimmel. Der König saß lange Zeit stumm auf einer Bank ganz drüben auf der andern Seite der Bühne. Er hatte kein Wort zu sagen, — aber er verwandte kein Auge von ihr. Und alles: sein Blick, seine Stellung auf der Bank, seine akzentuierte Unbeweglichkeit — eine nonchalante und unverschämte Unbeweglichkeit — verriet dasselbe kalte Staunen:

— Ist es dieses „Wesen“, ist es diese „Figur“, die dich toll macht? Ist sie es, die deinen Thron entehrt und dein Bett schändet — ist sie es dort drüben, die wie eine Katze zwischen zwei Kissen spielt?

All das lag in seinem Blick und seiner Stellung.

Plötzlich springt er dann auf, vom Trieb gepackt, und er eilt über die Bühne — und er springt hinauf, auf das Lager, als wollte er ihr Gewalt antun — — — *während er unmerklich die Achseln zuckt.*

Ein solcher einziger Zug wirkt unvergeßlich.

Gegen Menschen, die seine Feinde oder die ihm gleichgültig sind, findet Kainz auf der Bühne einen ganz rücksichtslosen Tonfall, der eisig enthüllt, wie völlig interesselos er sie und ihr Verhalten findet. Wie ganz fern sie ihm stehen, diese Leute, so daß sie ihn oder sein Leben gar nicht berühren.

Seine Kälte ist brutal. Seine Verachtung ist Verachtung für das Geschmeiß. Seine Worte zum Hofmarschall stellen diesen Menschen unter die Tiere, und seine vollkommene Geistesabwesenheit macht die Eboli zu einer Sache. Sein Blick allein deklassiert Alba zu seinem „Geschöpf", einem Etwas, das nun einmal lebt, das atmet, das vielleicht Heere zu führen bekommt, aber das nie in Beziehung zum Infanten treten kann, einem Königssohn .... einem G e n i e.

So unerzogen ist man gegen Menschen, die man so tief verachtet.

Aber doch fühlen Karl Moor und Ferdinand oft Mitleid: denn sie wissen, daß der Schmerz das große Gemeinsame ist. Ferdinand hat

Mitgefühl für Lady Milford; Karl Moor hat Freundschaft für Kosinsky, der gelitten hat und leiden wird so wie er.

Josef Kainz' letztes Gefühl ist Mitgefühl mit jenen, die gleich ihm selbst dieses elende Leben leben müssen, nur um eines Tages — sterben zu müssen.

III.

Zweimal hat Hamlet, der größte unter den Menschen, als ein Mensch vor den Augen der Mitwelt gelebt: Als Sarah Bernhardt zum Manne wurde und als Josef Kainz auf der Höhe seiner Kunst endlich, endlich zu der Gestalt vordrang, die ihn ganz umhüllen und ganz offenbaren konnte.

All das andere, was Hamlet genannt werden wollte, wurde nur Spiel und Stückwerk.

So wie man mühsam ein leeres Tuch bestickt, so nähten die Dutzend-Schauspieler durchs Forschen und „Klügeln" und mit vielen Kunstgriffen einen Hamletmantel und warfen ihn über einen — Schatten.

Nein, nur zweimal sahen wir den Prinzen von Dänemark als e i n Gehirn und e i n Herz, mit Augen, die dieses einen Herzens Spiegel waren, und mit einer Zunge, die dieses einen Hirns Kunde brachte; und alle Widersprüche und alle Zersplitterung des Geistes und alles, was unversöhnlich scheint, war zusammenge-

glitten und war versöhnt und vereint in dem alles bergenden und unergründlichen Gefäße, das eine menschliche Seele heißt; und dieser Eine war geschaffen: Hamlet, Prinz von Dänemark.

Aber so reich und geradezu unerschöpflich ist dieser Shakespearesche Mensch, daß diese zwei Hamletgestalten, die wir gesehen, obgleich derselben Quelle entsprungen und wie Zwillinge an derselben Brust genährt, doch wie das finstere Dunkel der Nacht und das klare Licht der Mittagsstunde waren.

Beide, sowohl Sarah Bernhardt wie Josef Kainz, geben uns das Bild des Genies. Aber Sarah Bernhardt hatte den Purpur des Genies umgekehrt. Und im Licht der furchtbaren Fackel, die sie gegen das Antlitz des Königs schwang, sahen wir in die Tiefen ihrer eigenen Seele, in die von Nattern erfüllten Schluchten des leidenden Genies: indem sie uns den Neurastheniker Hamlet malte, zeigte sie uns — und nur ihr Genie zwang unsere Gedanken und unser Auge, da zu verweilen, wo sie sich abwenden wollten — das Leben des Genies als den Weg auf jener scharfen Messerschneide,

die die Trennungslinie zwischen der Vollkommenheit des Geistes und der Zerrüttung des Geistes ist. Der Wahnwitz, den Hamlet spielte, war nur ein Spiel, durchstrahlt von seines Geistes Klarheit, aber seine grübelnde Weisheit durchschauerte uns so jäh, als könnte sie im nächsten Augenblick im Verfall des Verstandes zusammenbrechen. Sarah Bernhardts Hamlet zeigte uns die Vergiftung des Genies Mit einem letzten Griff um unser Handgelenk führte sie uns in jene Nachtstunden des Genies, wo die Größten für ihre Größe bezahlen und Shylocks Zinsen noch barmherzig scheinen.

Wie ein Kind des gaukelnden, unsicheren Mondes steht dieser Hamlet neben dem Josef Kainz', der der lichteste Sohn des Tages ist.

Denn während Josef Kainz als der Dänenprinz uns durch das ganze Leben des Genies führt, wirkt die Stärke dieses Genies wie ein Sonnen-Quellen, welches ein Schauspiel von Schuld und Schrecken licht macht wie die Mittagsstunde eines Sonnenwendtages.

Auf der Höhe seines eigenen Lebenstages lebt Josef Kainz als Hamlet vor unsern Augen

die Geschichte des Genies. Von seiner eigenen Stärke getragen, noch jung, in einer unvergänglichen Jugend, steht er, von Ruhm umstrahlt, da — ein Siegesheer, nachdem der Kampf beendigt ist, der ganze Kampf mit seiner eigenen Kunst. Er führte ihn von Jugend an. Er führte ihn gegen die Tradition, die seines eigenen Herzens freien Schlag gleich einem Harnisch einschnürte. Er führte ihn gegen die Verse, bis sie wie singende Vögel wurden, die dem Gehege seiner eigenen Zunge entflattern. Er führte ihn — und als Faustkampf — gegen die fremden Gefühle dieser fremden und vermaledeiten Dichter selbst, bis er sie bezwang und sie uns entgegenlodern ließ wie die Flammen der Esse, wo er das Schwert seines eigenen Schmerzes weißgeglüht hatte. Er kämpfte mit diesen fremden und sogar „klassischen" Dichtern, bis er ihnen sein eigenes und dieser Tage Herz gegeben und u n s e r e Gefühle mit ihren halsstarrigen und steifen Zungen sprachen. Er kämpfte und blieb Sieger und kämpfte, weiter und noch.

Er hatte die Klassiker unserer Gefühlswelt genähert, indem er sie von seinem Gefühl

durchströmen ließ. Aber als dies vollbracht war, ging der unbezähmbar Kampflustige weiter, und er näherte, als der Wagehals, der er ist, die Welt der Klassiker auch unsern Lebens f o r m e n. Dieser seltsame Realist, dessen Dichter Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Grillparzer und William Shakespeare heißen, strebte, nachdem er die innere Zusammengehörigkeit zwischen sich, uns und dem Dichterwerk hergestellt, auch danach, eine rein äußerliche Wirklichkeit zu schaffen, welche dieses Gefühl des Zusammengehörens steigern konnte: unter seinen Händen wurde Hamlet ein „möbliertes", „montiertes" Schauspiel. Dieser Prinz von Dänemark bewegte sich zwischen Tischen und Stühlen und Ruhebänken, auf denen er sitzt, liegt, ruht — zwischen Tischen, Stühlen und Ruhebänken bewegt sich Hamlet wie ein gewöhnlicher Sterblicher oder wie einer von uns. Und die Wirkung ist verblüffend. Hamlet tritt plötzlich aus der Sage, aus der seltsamen und verschleierten Welt des Unbestimmten heraus, wo wir früher so oft nach ihm griffen und nur den Zipfel seines Trauermantels erhaschten. Er wird ein Mensch,

größer als wir, aber der doch unter einem Dach lebt wie wir, hinter einer Ziegelmauer wie wir. Er hat Erde unter seinen Füßen, die Erde, die auch uns trägt.

Und dieses seltsame und starke Wirklichkeitsgepräge wurde im Neuen Schauspielhaus Berlins für einen Dänen durch einen aparten und besonderen Zufall noch erstaunlich verstärkt. Der Mann, dem die Dekoratiospläne des Theaters zu verdanken sind, ist ein Däne. Es ist der junge Svend Gade. Und als seine Jugend ein Werk anpacken sollte, das so oft die Erfahrensten erschreckt hat, da griff er zu — mit einem Instinkt, welchen nur der hoch Bedeutende besitzt — als der Däne, der er ist: er hat Shakespeares Hamlet nach Hause gebracht, in das Dänemark Friedrich II., und rekonstruierte die Säle und Schlösser eines Bantzou. Und dieser Griff der Dekoration mitten hinein in eine historische Wirklichkeit, paßte zu dem Kainzschen Hamlet wie nur der Fechterhandschuh seiner geschmeidigen und lebensvollen Hand paßt.

In diesen Sälen, die Stuben werden, geht Hamlet mit einem Wesen herum wie das un-

sere. Er spricht mit Herrn Polonius, die Hände in den Taschen seiner Renaissancehosen begraben. Er schlendert durch das Zimmer, die Hände auf dem Rücken, und er setzt sich in Gedanken auf einen Tisch, von wo er zu Herrn Rosenkranz und zu Herrn Güldenstern spricht. Und als er herzzerreißend schluchzt, bedeckt er sein tränenüberströmtes Antlitz mit einem weißen Taschentuch. Dieser Hamlet hat ein Alltagsleben wie wir, und er folgt wie wir seinen Gewohnheiten, während alle Schicksale sich erfüllen.

Und — wundervolle Meisterschaft — ohne daß ein Stil gebrochen wird, schenken die gemeinen Lebensformen der gewöhnlichen Sterblichen Kainz' Hamlet die Mannigfaltigkeit des Lebens an Wirkungen. Selbst die Möbel, die diesen höchstmenschlichen Hamlet umgeben — und die er benützt — führen ihn zeitweise ganz in die Arme des psychologisch Selbstverständlichen, das wir andern vergebens und vergebens gesucht haben und worüber er strauchelt. Diese Ruhebank dort — sie steht da zwischen Tischen und Stühlen, viele Akte hindurch. Aber es kommt ein Augenblick, wo sie

in Funktion tritt: Als Hamlet in das Zimmer kommt, nur seinen Gedankengang fortsetzend, weiterdenkend, was er gedacht hat, während er durch die andern Zimmer wanderte — und sein Gedanke mit diesem „Sein oder nicht Sein“ fortfährt, das Jahrhunderte hindurch Tausende Akteure versucht haben, zu dem ihren zu machen, da lezt sich Josef Kainz' Hamlet auf die Ruhebank hin, und während er seine Glieder streckt, die müde sind unter der Bürde der Gedanken, liegt er da, die Augen zur Decke aufgeschlagen und spricht zu sich selbst und fragt sich selbst — genau so, wie auch wir es in schlaflosen Nächten tun. *Und während unsere Augen auf einem Bilde ruhen, das wir im Geheimen wiedererkennen, erschließen sich unsere Gedanken einem andern, einem tieferen „Zum-Eigen-Machen“.*

Das ist die neue Errungenschaft.

Der neue „Stil“, der sich hier unserer äußeren Lebensformen bemächtigt hat, macht uns mit der Menschenseele vertraut, deren Schicksal wir verfolgen. Wir glauben uns Königin

Gertrudens Sohn auf gleichen Fuß gegenübergestellt, und Mitmenschen durchleben eines Mitmenschen Erlebnisse.

Schon die Form macht uns zu Mitlebenden, während das Leben des Genies sich lebendig vor unsern Augen entfaltet.

Und staunend sehen wir, daß es hier kein Rätsel mehr gibt. Es ist taghell alles, weil es alles — gelebt ist.

Dieser Hamlet lebt als das Genie, das er ist. Als der Starke lebt er, mannigfaltiger als alle; reich und unerschöpflich, nicht zu brechen, unüberwindlich bis zum Tode, — denn stark und am stärksten ist das Genie und das Genie allein.

Von Hamlets Stärke strahlt das Licht aus. Denn stark wie ein Kämpe des Geistes ist er.

Nur einmal wirklich gebeugt und von Entsetzen gepackt.

Josef Kainz löscht die Geisterszene aus diesem Schauspiel. Was für Sarah Bernhardt der Schrecken der Halluzination war, paßt wenig zu dem klaren Geist des Hamlet. Josef Kainz hatte nie sonderliche Furcht vor Gespenstern. Mit der Klinge in der Hand wollte er

schon in seiner Jugend ihr Blut und ihr Gewebe prüfen. Sein Hamlet fürchtet sich auf der Terrasse von Kronberg kaum, und wir fürchten uns so wenig wie er — so lange der Geist zu sehen ist.

Als er aber verschwunden ist, bricht Hamlet jäh zusammen.

Er hat begriffen, verstanden, hat gesehen und weiß es und hat es ermessen: daß die Lebensforderung über ihm ist. Daß von i h m die Tat geheischt wird. Die Handlung — das Werk, das ungeheure Werk.

Und er kann sich dem nicht entziehen.

Da entrtngt sich wie der Schreckensschrei des Zermalmten der Ruf seinen Lippen, und die verzweifelten Hände umklammern seinen Kopf, der zerspringen will!

„Ich hab's geschworen" — —

Geschworen. Und nie kann er loskommen.

In dieser qualvollen Furcht und Pein, in dieser Angst vor der Forderung des Werkes sinkt das Genie vor dem Werk zusammen, das, des Genies würdig, vollbracht werden soll.

Unter der Forderung und Verantwortung, unter der Forderung, die sich ewig erneut, bis

zum Grabe — bricht der Starke zusammen ... bis er die Forderung aufgenommen hat.

Da findet er seine Stärke und sich selbst wieder.

Und unerschrocken geht er ans Werk — Hamlet zum Werk der Rache.

Unerschrocken ist dieses Hamlets Seele.

Er ist ein Grübler, das ist wahr, aber sein Geist erhebt ihn siegreich über seine eigene Grübelei, hinan zur Handlung, die von ihm geheischt wird — hinan zur Rache. Dieser Hamlet, dessen tiefstes Wesen (wie das jedes Genies) Aktivität ist, schiebt nicht auf, weil er unentschlossen ist. Sondern weil er (wie jedes Genie) das Vollkommene will — auch die vollkommene Rache. Die Rache ist sein Werk geworden, und sie soll ungeheuer und unendlich sein wie sein Geist. Wäre das eine Rache, ihn hier zu töten, während er betet, seiner Sünden Greuel sühnt, ihn hier zu töten vor dem heiligen Bild, ihn, den Schurken und zehnfach Schurken, den Mörder und hundertfach Mörder, denn eines Königs Mörder, und tausendmal Mörder, denn Brudermörder. Wäre das eine Rache, so leicht zu

vollführen. Seht ihn, Kainz: wie er in knabenhafter Lust seine Klinge vorstreckt, nach dem Rücken des betenden Königs — so kurz der Weg, nur einer Klinge Länge. So kurz der Weg und ein einziger Stoß — —

Aber nein.

Nicht die Furcht vor der Tat, sondern das Unzulängliche der Tat hält das Schwert dieses Hamlet zurück. Ein Mord, das will er nicht. Das ist ihm nicht genug. Mehr will er: Rache.

Und wie ein Feuerbogen über die Himmelswölbung geschleudert wird, so schleudert er sein „Rache" funkelnd über Shakespeares Drama hin, als den unüberwindlichen Kampfschrei des Menschenwillens selbst.

Aber warten kann er, wie die Starken immer warten können.

Und dieser Hamlet, der Trauer um einen ermordeten Vater trägt, und dessen Mutter zu eines Buhlen Lager ging — dieser Hamlet kann sorglos sein, indes er wartet. So stark ist er, oder so reich. Er wird ein Knabe und übermütig, wenn er Polonius verspottet. Mit dem Jubel eines Aladin auf dem Markt von

Ispahan spielt er Ball mit seiner eigenen Trauermütze, als der König sich plötzlich verrät. So sehr Kind ist er, da doch bei dem Genie das Kind nie stirbt.

Sogar frech kann dieser Hamlet werden -- ein unverschämter Geselle.

Aber meist ist er heiter, von jener tiefen und stillen, gleichsam ferngeborenen Heiterkeit, die in dem heimlichen Frieden großer Seelen emporkeimt. Im tiefen Gemüt ist die geniale Persönlichkeit stets still. In seiner eigenen Stärke ruhend, lächelt der „große Mensch", mitten unter den Schlägen des Schicksals — darüber erhaben.

Gutmütig sieht er zu. Seine Kraft macht ihn gutmütig. Und überdies: er ist ja gut. Sein Herz hat Tiefen von Güte. Seht ihn, wenn Horatio nur im Zimmer ist. Sein ganzes Wesen wird Sanftmut und Freude. Seine Hingebung ist von einer Zärtlichkeit, die sich dananach sehnt, zu geben und zu glauben. Zu geben, ist das nicht gerade das Wesen des Genies? Glauben dürfen, ist es nicht sein letzter Traum? Freunde besitzen, unter denen man mitten in der bösen Welt ganz gut und

ganz wahr sein darf — wie fühlt man nicht, daß Hamlet, wenn er mit Horatio zusammen ist, sich danach sehnt. Und selbst bei der ersten Begegnung mit Rosenkranz und Güldenstern empfindet man Hamlets Bedürfnis, Güte zu zeigen. Er ist freundlich gegen sie, sogar zur Freundschaft bereit.

Es ist ja so: dieses gute und zärtliche Herz verlangt nach Güte und Zärtlichkeit. Denn so ist es: niemand hat so schwache Stunden, wie die Immerstarken. Niemand hat Stunden, wo sie so hilflos sind wie jene, die kraft dieser Stärke immer helfen sollen. Keine Hand sehnt sich so sehr nach einem Händedruck wie jene, die das königliche Szepter des Genies trägt. Darum dieses rein körperliche Sich-anklammern an Horatio — den Kopf an seiner Schulter, die Hände um seinen Hals: das Herz an seinem Herzen. Die ganze müde Heimatlosigkeit Hamlets in der Welt löst sich in dieser kurzen Ruhe an der Brust des Freundes. Ein Augenblick nur des Daheimseins, einer Seele nahe, die seiner eigenen verwandt — und wieder muß Hamlet zu der fremden Welt und all ihren Geschöpfen zurückkehren:

Oszick, Polonius, der leeren Bande der Schauspieler. Aber selbst gegen diese ist dieser Hamlet meist gutmütig. Sein Tonfall ist oft wohlwollend, auch wenn seine Worte spotten.

Kainz' Hamlet folgt hier, genau wie immer, der Art des Genies. Gutmütigkeit ist die Haustracht des genialen Menschen. Er trägt sie halb aus Mitleid und halb aus Bequemlichkeit. Hamlet hat Mitleid mit einem dummgeborenen Gewürm, mit den Schwachen, denn sie sind wohl als Schwache aus ihrer Mutter Schoß geboren; mit den Lügenhaften sogar, denn sie wissen wahrscheinlich nur halb, daß sie lügen; mit den Schwatzhaften, denn was kann wohl ihr Hühnergehirn anders ausbrüten als die leeren Eier des Klatsches; mit den Schwankenden, denn worauf sollten ihre schlaffen Knie sich wohl stützen; mit jenen, die vergeßlich sind und undankbar, denn wie sollte wohl Erinnerung in einer Seele leben, in der gar nichts lebt? Er hat Mitleid sogar mit den Verächtlichen, weil sie wohl nicht anders zu sein vermögen als verächtlich.

Darum ist er in seinem Alltagsleben gutmütig. Aus Mitleid und aus Bequemlichkeit.

Gutmütigkeit ist bequem, das bequemste. Man darf sie darum bei der genialen Persönlichkeit nicht allzuhoch anschlagen. Das Genie scheint auch gutmütig, um mit seiner eigenen Kraft zu sparen. Es ist wohlwollend aus Oekonomie.

Warum sich erregen, da Erregung doch verzehrt? Warum mit diesen Geschöpfen streiten, da doch Streiten Kraft kostet? Warum den Ameisen erzählen, daß man die Gänge ihres Haufens kennt, wenn doch heiße Worte die eigene Seele verzehren und verbrennen. Mögen die Ameisen kriechen wie sie können. Warum zürnen? Selbst laut sprechen raubt einem den Atem.

Man bleibe „gutmütig".

Man bleibe es auch aus Berechnung.

Möge das Genie sich unter Wohlwollen verbergen.

Wenn es sich nicht verbergen würde und in diesen linden Mantel eingehüllt wäre, der außerdem so kleidsam von seinen Schultern bis zu seiner Fußsohle fällt, so würden alle die geheime Grausamkeit sehen, die ein verborgener Teil des unendlichen Wesens des Ge-

nies ist — die Grausamkeit, die mit verhülltem Antlitz in der Seele des Genies lauert als die Zwilligsschwester der Güte.

Aus der Heimatlosigkeit des Genies ist diese Grausamkeit geboren und sie ist die Frucht der ewigen Qual der Nerven.

Die geniale Persöalichkeit ist heimatlos in der Gesellschaft und auf Erden, wie der es ist, der all sein Lebtag zwischen Fremden leben muß. Die Menschen sind ihm fremd, alle die, die entweder emsige Streber oder gute „Bürger" sind. Ihre Gedanken sind ihm fremd und ihre Worte, wenn sie sprechen. Ihr Wesen und alles, was es ausdrückt; ihre Ziele, er begreift sie nicht; ihre Wege, er weiß sie nicht zu wandern; ihre Herzen und ihre Sinne, ihre Meinungen, ihre Begriffe und ihre Hoffnungen, ihre Träume, wenn sie überhaupt träumen, ihre Ideale oder das, was sie so nennen, ihre Vernunft, die nur Vernünftigkeit ist; der Kreislauf ihres Blutes; ihres Schmerzes Ziel, ihrer Klage Laut, ihrer Freuden Quellen, ihr Lachen — — — Das ist ihm fremd, zehnmal fremd; und selbst ihre Tränen haben nicht dasselbe Salz wie seiner

Augen Tränen. Er hat nicht dieselbe Seele und nicht dasselbe Ohr, denn was er hört, hören sie nicht, nicht dieselben Augen, denn seine Pupillen heften sich nicht auf das, was sie sehen. Er hat nicht dieselben Hände, denn wo seine Hand ausgestreckt ist, ist ihre geballt. Nicht dieselbe Stimme und nicht dieselbe Sprache.

Heimatlos geht er und hat kein Dach über seinem Haupte. . . .

Aber er hat Nachbarn, Gegenüberwohner, Hausgenossen: fremd ist er von Fremden umgeben. Das wird die Qual seiner Nerven. Selbst versteht er nicht und bleibt unverstanden. Jeder seiner Begriffe stößt mit der Stirn an die Mauer der Begriffe der andern. Durchbohrt und wieder durchbohrt wird sein ganzes Wesen nur eine offene Wunde, die niemals in Frieden gelassen wird.

Bis er, der Eine unter allen, sich plötzlich als der Eine gegen alles fühlt — und es wird.

Der Eine, der „heimzahlen“ will, Rache üben, Rache nehmen bis zum letzten Blutstropfen.

Denn, wenn hier Rache genommen werden soll, dann ist keine Grausamkeit zu grausam.

So hat die Rachsucht, die verborgene Grausamkeit des Genies geweckt, die ohne Barmherzigkeit ist und immer in seiner tiefsten Seele lebt. Seine Güte hüllt ihn ein, aber in den Aermeln ihres Mantels ist der Dolch verborgen. Und plötzlich blinkt der Stahl, in einem Wort, einem Tonfall, einem Blick, der die „andern“ bis zum Tode verwundet, mit einem giftigen Stoß . . .

Josef Kainz' Hamlet trägt diese Grausamkeit in seinem Herzen. Er offenbart sich durch einen Ton, in einem Blick, der uns erzittern läßt, als wären wir es, die er mit einer so unermeßlichen Verachtung züchtigt.

Denn Verachtung ist eine furchtbare Rache.

Aber haben wir den Stahl der Rache gesehen, dann verschwindet er wieder, im Fall seines Mantels verborgen, und Prinz Hamlet wird wieder der Wohlwollende. Und mit einem nachsichtigen Lächeln geht er weiter und glaubt trotz allem, halb allen, weil er ganz einer glaubt: Ophelia, Polonius' Tochter.

Ophelia, die er liebt.

Oder — liebt er sie wohl?

Nicht Hamlets Monologe, seine Worte über Leben und Tod; nicht sein Verhältnis zur Königin, seiner Mutter, nicht sein Verhältnis zu seinem Stifvater, der seinen Vater ermordet hat, nichts von alledem ist der Maßstab für einen Hamlet-Darsteller. Sein Verhältnis zu Ophelia ist das Maß. Hier muß er gewogen werden.

Für jeden Menschen ist sein Verhältnis zur Liebe sein Schicksal. Hier gewinnt er oder fällt er. Es ist aber das Brustmaß zugleich, hier offenbart sich Stärke oder Schwäche.

Aber gerade in der Liebe, die das Letzte und das Einzige bleibt, übt das Leben, das Bezahlung für alles will, oft seine Rache gegen das Genie; von diesem Einzigen und Letzten ist das Genie, das alles vermochte, ohnmächtig ausgeschlossen — so wie es Josef Kainz' Hamlet ist. Für ihn ist das Gespräch mit Ophelia, wie es für das Genie, das er ist, sein muß — das Ereignis des Lebens und der Fall des Lebens.

„Ich liebte Euch einst."

„In der Tat, mein Prinz, Ihr machtet mich's glauben."

„Ihr hättet mir nicht glauben sollen — — ich liebte Euch nicht."

Ich liebte Euch einst — ich liebte Euch nicht. Und warum? Hamlet weiß es: Gefühle können Hamlets altem Stamm nicht so eingeimpft werden, „daß sie nicht einen Geschmack von ihm behalten sollten".

Das ist die ganze Erklärung im Munde dieses Hamlet, und damit ist alles erklärt: denn Hamlets Geschlecht und Stamm, das ist das Geschlecht der Genies, das begnadete und das verfluchte.

„Ich liebte Euch einst — ich liebte Euch nicht —."

Denn er war vom Stamme der Genies und *vermochte* es nicht.

Seine Ohnmacht wurzelt tief im Wesen des Genies.

Die Hingabe ohne Gedanken, die ganz *Selbstvergessenheit* ist, ist die Vollendung der Liebe. Aber das immer *bewußte* Genie erreicht sie nicht. Es kentert an dem Riff der Bewußtheit und erreicht die Küste nicht, die es in der Ferne geschaut. Und das Genie weiß doch, daß die Küste *ist* . . .

Diesmal war es eine Luftspiegelung:
Ich liebte Euch — ich liebte Euch nicht.

Nur dieses Mal war das ferne Land eine zerstiebene Vision, denn die Küste selbst ist . . .

Und wieder hofft er und steuert, und wieder kentert er.

Und als das Genie, das er ist, ein ewiger Untersucher seiner selbst, grübelt und sinnt und forscht er über die Ursachen seines Schiffsbruchs; und während er untersucht, zerstückelt er sich selbst; und er verdoppelt und verdreifacht und verzehnfacht sein Bewußtsein seiner selbst — und entfernt sich immer mehr von dem Glück der Hingabe; aber seine Sehnsucht, die niemals stirbt, treibt ihn aufs neue nach dem Land, das stets entweicht —

Ach, Ophelia war nicht die erste, nach der Hamlet durstig griff.

So weint man nicht, so verzweifelt, so krank und so schwer weint man nicht bei dem ersten Scheitern seines Glücks.

So schluchzt nur der, der schon oft weinen mußte. So weint auch nur der, der über sich selbst weint:

Ich liebte Euch einst — ich liebte Euch nicht.

„Geh in ein Kloster. Warum sollst du Sünder zur Welt bringen?"

Sünder wie ich . . .

Und in dem frierenden Schmerz, der sein ganzes Wesen durchzittert, ihn beugt, so daß er nicht stehen kann, sondern sich niedersetzt, gequält und müde — klagt sich Hamlet selbst aller Sünden seines Lebens an — als wäre es seiner Sünde Schuld, daß er jetzt und hier machtlos ist.

„Ich bin sehr stolz, rachsüchtig, ehrgeizig; ich habe mehr Vergehungen auf dem Rücken, als ich Gedanken habe, sie zu hegen, Einbildungskraft, ihnen Gestalt zu geben, oder Zeit, sie auszuführen. Wozu sollen solche Gesellen wie ich zwischen Himmel und Erde herumkriechen? Wir sind ausgemachte Schurken: alle: trau keinem von uns! Geh deines Wegs zum Kloster!"

„Wozu sollen solche Gesellen wie ich zwischen Himmel und Erde herumkriechen?"

Die Worte erklangen wie ein letzter Schrei, der die Unbarmherzigkeit des Himmels zer-

reißen wollte. Sie riefen, in ihrem Elend, ihn zur Rechenschaft, der über allen Welten thronend alle Welten zum Elend schuf.

Warum sollen wir zwischen Himmel und Erde herumkriechen, da uns doch das einzige versagt ist?

Da ich es nicht v e r m o c h t e — Ophelia n i c h t liebte.

Hamlet hat Polonius' Tochter nicht lieben können.

Aber er hat ihr doch geglaubt. Ihr und wohl ihr allein.

Da sieht er Polonius und den Verrat.

Als Hamlet ihren Vater gesehen hatte, ging er durchs Zimmer, und er nahm Ophelias Kopf zwischen seine zwei Hände und bog ihn zurück und sah ihr Antlitz, sah ihr ins Antlitz, lange. Und ließ ihre Hand los und wußte alles und glaubte niemandem mehr auf der Welt. Und als er wieder sprach, war sein Wahnwitz nicht Verstellung. Der Schmerz, der Schlag verwirrte wirklich seinen Sinn und seinen Verstand, so daß Worte des Wahnwitzes aus seinem zerrissenen Herzen hervorsprangen und seine Gedanken sich in einer

plötzlichen Nacht umhertummelten . . .

Doch im letzten Augenblick, bevor er gehen will, siegt sein Mitleid über seine wirre Qual: sie war wohl nur ein Mittel für die andern.

Und verzeihend, beinahe zärtlich lauten seine letzten Worte, sein letztes:

„Geh in ein Kloster, geh!“

— — Hamlet hat Ophelia verziehen. Aber zwischen ihm und der Welt ist alles vorbei.

Nun gehört das Genie niemandem nur seinem Werk. Hamlet nichts und niemandem, nur seiner Rache.

Welt und Menschen und Leben, er hat sie ermessen. Und er schuldet ihnen nichts als seine Verachtung, die unermeßlich ist.

Er verbarg sie früher. Jetzt gießt er sie in ätzenden Schalen über Menschen und Leben und über alles, was nur geschaffen ist. Und aus seiner Seele, die sich ekelt, stürzt über seine Zunge sein:

„Pfui und pfui darüber.“

Die Menschen hat er mit dem Richterspruch des Genies verurteilt, der, wenn er endlich gesprochen wird, grausam ist wie die Sichel. Es wäre nicht zu verstehen, wie es anders sein

könnte. Das Genie, das zehn Augen hat, durchschaut und errät. Es sieht die Tierfratzen unter den Menschenmasken. Es kennt und verfolgt den nackten Faustkampf der Triebe unter dem jämmerlichen Mummenschanz der Gefühle. Er weiß, daß die Gedanken lügen und daß die Gedanken, die zu Worten wurden, nur doppelt lügen. Es hat die Handlungen durchschaut, die gut scheinen wollen, und hat die Beweggründe gesehen, die ungeheuerlich und unverantwortlich sind. Ein Gewebe von halber Wahrheit, die ganz Lüge ist. Die Menschen — ein Pöbel, der sich auf der Jagd nach dem Nichts alles gestattet. Die Gefühle so verlogen wie die Tränen eines Schauspielers. Die Gesetze der zerhackte Speer der Mächtigeren. Schwäche, die lumpig wird, und Stärke, die verbrecherisch ist. Sogenannte Seelen — Kellerlöcher voll Otterngezücht.

Hamlet weiß es, er hat es mit zehn Augen gesehen. Und er hat geurteilt: „Pfui und pfui darüber."

Seine letzte Energie entläd sich in seinem letzten Ekel.

Jedes seiner Worte ist von seiner Verach-

tung durchdrungen, und jeder Tonfall und jeder Blick ist Abscheu, der mit Füßen tritt. Seine Verachtung wird Hohn, und aus Verzweiflung wird sein Hohn Fröhlichkeit, so daß wir laut lachen, während wir nur die eine Lust hätten, Blut zu weinen.

Pfui und pfui darüber.

Und diese Welt, die lügt, lügt am Rand ihres eigenen Grabes, und die Wangen, die geschminkt sind, verfaulen unter ihrer Schminke.

Dies war Yorick.

„Sei so gut, Horatio. Sage mir dies eine."

„Und was, mein Prinz?"

„Glaubst du, daß Alexander in der Erde solchergestalt aussah?"

„Geradeso."

„Und so roch! Pah!" —

Pfui, pfui darüber.

Die Größten, was wurde aus ihnen in einer Vergänglichkeit, in der alles vergeht. Aus Cäsar so viel Staub, daß man ein Spundloch damit verstopfen kann.

Und aus der Welt? Dieser Hamlet weiß es.

Mit einem kalten, verzweifelten Spott zermalmt Hamlet in den Worten zu Rosenkranz und Güldenstern • das Universum selbst: Luft und Sterne, in seinen zwei Händen zermalmt er sie zu dem Staub, der sie sind.

In diesem trocknen Spott, der Welten zu Sand macht, der in zwei hohlen Händen Platz hat, findet das Genie seinen letzten Ausdruck für den ewigen Schmerz der Vergänglichkeit... Was ist das Leben, was die Menschen, was die Welten?

Nicht die Tränen wert, die auf Hamlets Wangen zu gefrieren scheinen.

Da geschieht es, daß seine Verachtung in Gleichgültigkeit umschlägt, welche noch grausamer ist als seine Verachtung.

Als man Hamlet gefragt hat, wo Polonius ist, und als er dann antwortet, wenn man damit warte, ihn zu suchen, werde man ihn riechen können, und hinzufügt, daß Polonius warten wird, bis ihr kommt — da spricht dieser Hamlet so gleichgültig, als sagte er: Sieh, es schneit — und sieht zerstreut zum Fenster hinaus...

Sein Abscheu ist zu einem furchtbaren „Gleichmut" erstarrt.

Aber von den andern wendet er sich, sich selbst zu. Und da strömen seine Tränen — nicht aus Mitleid mit sich selbst, sondern in einem neuen Entsetzen.

Denn das ist seine äußerste Prüfung, daß ihm die Gewißheit wird, daß er — wie die andern ist.

In diesen Selbstanklagen, die wie Flammen auflodern und die Selbstillusionen wie ein zehrendes Feuer verschlingen, sieht das Genie sich selbst — und das Haupt Medusas.

Jetzt sieht er auch dies: daß die Ersten hundertfach die Geringsten sind. Daß die Stärksten die Schwächsten sind. Daß die, die am wenigsten sündigen w o l l t e n, die Sünder aller Sünder werden . . .

Dieser Hamlet hat es gesehen, denn er hat sein eigenes Ich gesehen. Und wäre er nicht von Laertes' Klinge gefallen, er hätte durch sein eigenes Schwert fallen müssen.

Jetzt stirbt er — der Himmel ist doch gnädig — nachdem er sein Werk vollbracht hat, das die Rache war, von der Hand eines andern.

Aber sterbend schleppt dieser Hamlet sich

zum Thron hinauf und nachdem er durch eine Bewegung seiner Hand bedeutet hat, daß Horatio ihm die Augen zudrücken möge, die Augen, die (der Himmel sei gelobt) nichts mehr sehen werden — stirbt Prinz Hamlet, hocherhoben auf dem Thronsitz, erhoben auf dem blutbefleckten Sitz des Genies, welcher der seine bis zum Tode war. Denn zu diesem Sitz war er geboren — hier will er sterben.

— — — — — — — — — — —

So lebt und stirbt Josef Kainz als Hamlet, während er die Welt eines Shakespeare umspannt und uns die Summe des eigenen Wesens schenkt.

Druckerei für Bibliophilen, Berlin O. 34